

<https://helda.helsinki.fi>

Musiikki ja kerronnan tasot Kirill Serebrennikovin elokuvassa Kesä

Österberg, Ira

2019-07-01

Österberg , I 2019 , ' Musiikki ja kerronnan tasot Kirill Serebrennikovin elokuvassa Kesä ' ,
Lähikuva , Vuosikerta. 32 , Nro 2 , Sivut 8-26 . <https://doi.org/10.23994/lk.83447>

<http://hdl.handle.net/10138/310391>

<https://doi.org/10.23994/lk.83447>

cc_by

publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Ira Österberg

Ira Österberg, FT, Aleksanteri-instituutti

MUSIIKKI JA KERRONNAN TASOT KIRILL SEREBRENNIKOVIN ELOKUVASSA KESÄ



Tässä artikkelissa analysoin tuoreen venäläisen rock-elokuvan, Kirill Serebrennikovin ohjaaman Kesän (Leto, Venäjä 2018) musiikinkäyttöä. Tarkastelun kohteena on toisaalta se, mitä musiikkia ja mitä kappaleita elokuvassa kuullaan, mutta myös se, miten ne kuullaan: miten ne suhteutuvat kerronnan tasoihin ja minkälaisia konteksteja musiikkikatkelmat elokuvassa saavat. Elokuvan musiikin formalistis-narratologiseen rakenneanalyysiin pohjautuvan lähiluvun jälkeen tarkastelen sitä, miten Kesän musiikinkäytön strategiat asettuvat venäläisten elokuvien rock-musiikinkäytön konventioiden kontekstiin.

Johdanto

Viime vuonna ilmestynyt *Kesä* (Leto, Venäjä 2018) on venäläinen rock-elokuva, joka on saanut poikkeuksellisen paljon huomiota lännessä. Suurin kohu ei ole liittynyt niinkään itse elokuvaan, vaan ohjaaja Kirill Serebrennikovin saamaan kotiaarestiin häneen kohdistuvien talousrikossyytösten vuoksi – seikka, joka on nostettu esille lähes kaikissa elokuvan arvosteluissa (ks. esim. Virtanen 2018; Beumers 2018; Safariants 2018). Ehkä osittain juuri tämän kuohunnan vuoksi *Kesä* on pitkästä ajasta ensimmäinen venäläinen näytelmäelokuva, joka on otettu elokuvateatterilevitykseen myös Suomessa.

Cannesin elokuvajuhlilla *Kesä* voitti palkinnot parhaasta naispääosasta ja parhaasta soundtrackista. Se on ensimmäinen tällä palkinnolla palkittu elokuva, jonka musiikkistrategia ei pohjaa alkuperäissävellykseen, vaan jonka pääpaino on jo olemassa olevien laulujen kompilaatiolla.¹ Elokuvan musiikki sai osakseen myös negatiivista huomiota jo kauan ennen elokuvan julkaisua. *Kesä* nimittäin kertoo avoimen fiktiivisin keinoin kahdesta neuvostoajan todellisesta rock-tähestä, Zoopark-yhtyeen keulahahmosta Mihail "Majk" Naumenkosta ja Kino-yhtyeen Viktor Tsoista. Elokuvan sangen eido dokumentaarinen lähestymistapa Venäjällä lähestulkoon pyhänä koettuun pop-kulttuurin aineistoon sai jyrkän tuomion monelta aikalaishahmolta: elokuvan katsottiin vääristelevän sitä, mitä todella tapahtui (Safariants 2018).

Kesän kuvaaman aikakauden, 1980-luvun alun, legendaariset tapahtumat ja toisaalta myös nykyinen maailmanpoliittinen ilmapiiri ovat siten

1 Palkintoa on jaettu vasta vuodesta 2013. Palkinnon saivat Zveri-yhtyeen solisti Roma "Zver" Byluk ja kitaristi German Osipov. Zveri-yhtye vastaakin elokuvan useimmissa cover-versiosovituksista, Osipov myös elokuvan ainoasta alkuperäismusiikista eli kitaraimprovisaatiokatkelmista. Elokuvan musiikin tuottajaksi elokuvan lopputekstit nimeävät kuitenkin A. Sevidovin (yhtyeestä Tesla Boy), joka on sovittanut elokuvan musikaalilukujen numeroiden kappaleet. Elokuvan soundtrack-levyn mainos Zveri-yhtyeen nettisivuilla puolestaan julistaa musiikin tuottajiksi juuri Bylugin ja Osipovin (<<https://zve.ru/news/premera-vykhod-ost-letto/>>, linkki tarkistettu 8.3.2019).

pääsääntöisesti vieneet huomion pois sen tarkastelusta, minkälainen *Kesä* on elokuvana: minkälaisin elokuvallisin keinoin elokuvan tarina kerrotaan. Kuvaavaa on se, että samoihin aikoihin *Kesä*-elokuvan kanssa ensi-illan sai myös Serebrennikovin ohjaama dokumentti *Posle leta* [”Kesän jälkeen”]. Dokumentissa *Kesä*-elokuvan näyttelijä Aleksandr Kuznetsov haastattelee henkilöhahmojen todellisia esikuvia, mm. edesmenneen muusikko Naumenkon vaimoa, Natalija Naumenkoa, jonka muistelmiin elokuva päällisin puolin ilmoittaa pohjautuvansa. Kun on kyse tosielämän muusikoiden kuvauksesta, artistien todellinen elämäankaari ja kokonaistuotanto vievät helposti huomion elokuvan kuvaamista tapahtumista fiktiivisenä rakenteena ja elokuvan sisältämästä musiikista elokuvamusiikkina. Elokuvan intertekstuaaliset, tekstin sisältä ulospäin viittaavat kytkökset ovat niin runsaita, että elokuva elokuvana unohtuu. Mutta mille *Kesä*-elokuvan musiikkistrategia oikeastaan rakentuu?

Tässä artikkelissa pyrin tarkastelemaan *Kesä*-elokuvan musiikkia elokuvamusiikkina. Käytännössä tämä tarkoittaa elokuvassa käytetyn musiikin formalistista rakenneanalyysia. Huomion kohteena ei ole vain se, minkälaista musiikkia elokuvassa kuullaan, vaan myös se, miten musiikki kohtausten rakenteeseen sijoittuu: miltä kerronnan tasolta sen voi katsoa kuuluvan ja minkälaisissa konteksteissa se esiintyy. Tässä tarkastelussa keskeiseksi nousee klassinen narratologinen jaottelu diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välillä (Gorbman 1987, 3; Heldt 2013, 48–49), mutta myös ektrafiktivisyys (*extrafictionality*, Heldt 2013, 23–27) ja supradiegeettisyys (Altman 1987, 62–85; Heldt 2013, 106–107, 137–138). Laajempaa tutkimuksellista kontekstia tuo Juri Tynjanovin klassinen formalistinen näkemys taidekeinojen evoluutiosta (2001 [1927]).

Esitän seuraavaksi tarkemman katsauksen analyysini teoriataustaan ja metodologiaan, jotka toimivat myös tutkimukseni kysymyksenasettelun motivaattoreina. Sitten esittelen *Kesä*-elokuvassa käytetyn musiikin yleiset piirteet, jonka jälkeen paneudun erillisissä alaluvuissa analysoimaan musiikin läsnäoloa ensin elokuvan diegesiksen sisällä ja sitten sen ulkopuolella. Artikkelin lopuksi pyrin hahmottamaan, miten *Kesän* musiikkistrategia sijoittuu venäläisen elokuvan rock-musiikin käytön konventioiden kontekstiin.

Rock-musiikki elokuvan rakenne-elementtinä ja taiteen evoluutio

Rock-musiikin rooli neuvostokulttuurissa on saanut sekä tieteellistä että eittieteellistä huomiota osakseen aina perestroikasta ja Neuvostoliiton romahtamisesta lähtien (esim. Ryback 1990; Troitski 1991; Cushman 1995; Risch 2015). Musiikkiin keskittyvät tutkimukset eivät kuitenkaan lähes koskaan viittaa elokuvaan ja rock-musiikin elokuvalliseen käyttöön. Elokuvatutkimuksen ja elokuvamusiikintutkimuksen puolella 1980-luvun lopun Neuvostoliiton underground-rockin esiinmarssiin vahvasti liittyneet nuorisoelokuvat – erityisesti *Murto yössä* (Vzlomshtshik, 1986), *Assa* (1987), *Piikki* (Igla, 1988) – nostetaan kuitenkin varovaisesti esille (esim. Egorova 1997, 277–278; Lawton 1992, 187). Näissä tutkimuksissa ei kuitenkaan tarkastella juuri lainkaan sitä, miten musiikkia on näissä elokuvissa käytetty. Usein tyydytään toteamaan, että elokuvissa on paljon rock-musiikkia ja että muusikot esiintyvät elokuvissa myös itse. Se, että eri elokuvien rock-musiikin käytössä voisi olla jonkinlaista laadullista ja rakenteellista eroa eri aikakausina ja eri genreissä, ei huomioida ollenkaan. Tämä on kuitenkin tärkeä seikka: sama kappale voi toimia hyvinkin erilaisissa funktioissa riippuen elokuvan tyyilajista, kappaleen suhteesta

elokuvan kokonaismusiikkistrategiaan ja siitä kerronnallisesta positioista, johon se asemoidaan.

Olen pyrkinyt paikkaamaan tätä tutkimuksellista aukkoa väitöskirjassani (Österberg 2018), jossa analysoin Aleksei Balabanovin *Veli*-elokuvan (Brat, Venäjä, 1997) rock-musiikinkäyttöä pyrkien suhteuttamaan sitä neuvosto-elokuvan musiikkistrategioiden perinteeseen. Keskeinen argumenttini on, että rock-musiikin käytössä neuvostoaikana ja juuri Neuvostoliiton jälkeen voidaan havaita siirtymä diegeettisestä kuriositeetista ei-diegeettiseksi kerronnan välineeksi. Samalla tapahtuu irtautuminen rock-musiikista ja nuorisosta aiheena laajempaan skaalaan kerronnan aiheissa. Rock-musiikki esiintyy alun perin nuorison tanssikohtausten taustalla diegeettisenä poikkeamana, ja vaikka perestroika-aikaan rock-lauluista tulee koko elokuvan kattava musiikillinen idiom, elokuvien tarinat pitäytyvät edelleen nuorisoihmelmissä ja kappaleet kuullaan pääosin diegeettisinä konserttiesityksinä. Balabanovin *Veli* on ensimmäinen venäläinen elokuva, jonka musiikki perustui täysin olemassa olevien rock-kappaleiden kompilaatioon, ja samalla elokuva pyrki tekemään hienovaraista pesäeroa nuorisoihmelmaan irtautumatta siitä kuitenkaan täysin.

Tässä artikkelissa sovellan väitöskirjatutkimustani varten kehittämäni metodologiaa, jonka tarkoituksena on ollut luoda välineistöä elokuvamusii-
kinkäytön analysoimiseksi vertailukelpoisella tavalla. Tarkastelun taustalla on klassinen formalistinen taidekäsitys ja erityisesti Juri Tynjanovin ajatus taidekeinojen evoluutiosta (2001 [1927]).² Formalistisen taidekäsityksen keskiössä on ajatus taideteoksesta rakenteena, jossa jokaisella elementillä on funktio – merkitys, joka määräytyy vain suhteessa kokonaisrakenteeseen (Tynjanov 2001 [1927], 268). Taiteen evoluutio muodostuu Tynjanovin mukaan yksittäisten taiteen lajien esittämisen konventioiden muutoksesta: säilyttääkseen ilmaisuvoimansa kivettyneitä konventioita vastaan, taiteen täytyy löytää koko ajan uusia tapoja yhdistää elementtejä ja niiden funktioita (Tynjanov 2001 [1927], 269–270). Jotta voidaan selvittää, mitä teos merkitsee, on ensin selvitettävä, miten se on rakennettu, eli mikä on sen yksittäisten elementtien funktio suhteessa kokonaisuuteen. Tämä on se seikka, joka erottaa yksittäisen taideteoksen muista vastaavista, ja toisaalta myös ympäröivästä tavallisesta maailmasta, eli ”ei-taiteesta”. Keskeistä formalistiselle metodille on juuri ajatus teoksen itsenäisyydestä suhteessa ympäröivään maailmaan, mutta myös tekijään ja tekijän intention (2001 [1927], 266, 274–275).

Metodologinen lähestymistapani tämän artikkelin analyysissä on formalistinen lähiluku, jossa yllämainittuihin perusperiaatteisiin nojaten hyödynnän yksittäisen elokuvan musiikin analyysiin erityisesti elokuvamusii-
kintutkimuksen narratologista suuntausta. Elokuvamusii-
kin narratologialle perustan on luonut Claudia Gorbmanin (1987) pioneerityö ja suuntauksen on elvyttänyt erityisesti Guido Heldtin (2013) kattava ja analyttinen päivitys aiheesta. Klassinen narratologinen jaottelu diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välillä (Gorbman 1987, 3; Heldt 2013, 48–49) toimii hyvin myös formalistisen analyysin lähtökohtana: miten musiikki positioidaan suhteessa kerronnan tasoihin määrittää myös sen, korostaako musiikki itse itseään elokuvan aiheena/teemana vai käytetäänkö musiikkia elokuvan kerronnan välineenä ilmentäm11 00äm11 00äytet1 vmntp(m)nn <</L4BT0t6/Lang 1 0 0ai-FIkerronnan ilujiallistisen

”Réalisant mon espoir...” – Punkkari (Aleksandr Gortšilin) toteuttaa haaveensa ”Psycho killer”-musikaaliluvussa. Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

Supradiegeettinen on Altmanin (1987, 62–85) ja Heldtin (2013, 106–107, 137–138) määritelmän mukaan taso, jolla elokuvamusikaalien musiikkiluvut voidaan katsoa suhteutuvan diegesikseen. Käytännössä se siis tarkoittaa elokuvamusikaalien tapaa integroida ei-realistiseen representaation pohjautuvia laulu- ja tanssinumeroita kerrontaan. Siirtymävaiheessa diegesiksestä supradiegeettiselle tasolle tapahtuu yleensä äänihäily (audio dissolve), jossa muutos äänen laadussa ja äänen lähteiden realistisuudessa merkitsee myös siirtymää realistisesta representaatiosta fantasian tasolle.

Kesä-elokuvassa on perinteisesti määriteltäviä musikaaliesityksiä yhteensä kolme kappaletta: ”Psycho Killer”, ”Passenger” ja ”Perfect Day”. Kaksi ensin mainittua tapahtuvat julkisessa liikennevälineessä: päähenkilöt matkustavat lähijunassa ja trollikassa ja matkustajat yhtyvät lauluun. ”Psycho Killer” toimii punkkarin ja sukupolvensa rokkareiden tunnustuksena, luonteenkuvauksena ja energianpurkauksena, jossa muut matkustajat kommentoivat laulua ja tanssia laulun sanoihin yhtyen (0:22:10–0:25:06). ”Passenger”-kappale puolestaan tulkitaan trollikabussissa, ja muut matkustajat esittävät sen Viktorille ja Nataljalle, jotka yrittävät luovia tiensä tungoksen läpi ja päättävät lopulta jäädä kyydistä (0:40:55–0:44:03). ”Perfect Day” puolestaan sanoittaa Majkin tuntemuksia tilanteessa, jossa hän kuljeksii sateisilla kaduilla Nataljan ja Viktorin lavastetun kohtaamisen aikana (1:13:53–1:16:15). Mielenkiintoista on, että elokuvan kuvaamat laulajat – Tsoi tai Majk – eivät kumpikaan laula mitään näissä musikaaliluvuissa. Laulamisen hoitavat pääasiassa sivulliset, elokuvan statistit, tavalliset neuvostokansalaiset. ”Perfect Dayn” tapauksessa lauluosuudet hoitavat kohtausten naishahmot, jotka laulavat laulunsa ikään kuin kommentoiden Majkin mielteitä ja tilannetta.

Olenainen osa näiden kohtausten kehystämistä on erityisesti siihen rooliin kirjoitettu ja tavallaan ekstradiegeettinen hahmo itsekin, nimeltä Skeptikko. Siten musikaaliluvut eivät ala pelkästään siirtymällä diegeettisestä ei-diegeettiseen musiikkiin eivätkä pääty käänteiseen siirtymään, vaan numerot aloittaa ja/tai lopettaa Skeptikon kommentit: ”Nyt kuullaan se ja se laulu, siltä ja siltä esittäjältä.” Esittäjien nimiksi hän listaa aina laulujen alkuperäiset esittäjät: ”Puhuvat päät” [”Govorjaštšije golovy” = Talking Heads], Iggy Pop, Lou Reed – siitakin huolimatta, että fiktion sisällä laulujen esittäjinä

toimii pääsääntöisesti Neuvostoliiton ”rivikansalaiset”. Skeptikko kääntää laulun sanoja venäjäksi elokuvayleisölle sekä toteaa muutamaa otteeseen laulunumeron päätyttyä: ”Tätä ei todellisuudessa tapahtunut.” Aivan kuin musikaalinumero ei kykenisi ilmaisemaan omaa fantastista luonnettaan muilla elokuvallisilla keinoilla: konventio dekonstruoituu.

Elokuvan kliimaksina toimii jakso, jossa kaksi laulua rikkoo siihen asti totutun laulujen ja musiikin rakenteellisen distribuution kaavan. Näyttelijä Gortšilinin esittämä ”Vstselo” (1:34:40–1:37:45) ja Shortparis-yhtyeen versio laulusta ”All the Young Dudes” (1:39:40–1:43:10) tapahtuvat ikään kuin autenttisina esityksinä tarinamaailmassa, mutta eivät ole määriteltävissä diegeettisiksi konserttiesityksiksi eivätkä supradiegeettisiksi musikaalinumeroiksi. Rajat murtuvat, kun nämä kaksi kappaletta vyöryvät realistisen kotikonserttikohtauksen jatkeeksi ja rikkovat diegesiksen rajat ja sisältävät elementtejä oikeastaan kaikista tähän asti listatuista musiikin eri tavoista suhteutua diegesikseen.

Punkkari-henkilöhahmon esittämää ”Vstselo”-laulua ei voi laskea realistiseksi diegeettiseksi esitykseksi, vaikka sen esittääkin muusikko samassa paikassa ja samalle yleisölle kuin Kinokin on esiintynyt hetkeä aiemmin. Tämä johtuu siitä, että kappaleen musiikki ei tule mistään realistisesta lähteestä. Kyseessä on musikaalinumero, mutta se eroaa olennaisesti elokuvan muista musikaalinumeroista siinä, että sen aikana ei esiinny mitään ei-diegeettisiä visuaalisia elementtejä – eli animointeja ja grafiikoita, eikä esitys myöskään saa minkäänlaista johdantoa tai kommentaareja Skeptikolta.

Lähestulkoon heti tämän esityksen perään aloittaa Shortparis-yhtye esityksensä samaisessa olohuoneessa. Heillä on mukanaan kaikki musiikintuottamiseen tarvittavat elementit: mikrofoni, rummut, kitarat. Tässäkään kohtauksessa ei kuitenkaan ole kyse realistisesta esityksestä: esiintyjänä on 2010-luvun yhtye, joka ei esitä elokuvan kontekstissa olevansa mikään toinen yhtye, ja jonka sijoittaminen sellaisenaan 1980-luvun alun neuvostoliittolaisen kotikonsertin olohuoneeseen on melkoinen anakronismi. Keskellä näennäisen realistista mutta kuitenkin fiktiivistä neuvostoarjen kuvausta autenttinen yhtye näyttäytyykin epärealistisena elementtinä.

Kappaleen supradiegeettisyyttä korostaa se, että sen johdattelee katsojille Skeptikko-hahmo: ”Nyt kuulemme laulun Mott the Hooplelta ’All the Young Dudes’.” Konserttiesityksen lomaan on editoitu aikaisempia ekstradiegeettisiä inserttejä muistuttavaa kuvamateriaalia, jossa elokuvan henkilöhahmot asettuvat eläviksi asetelmiksi ja rekonstruoivat yhteensä kolmentoista läntisen rock- ja pop-levyn kannet.⁹ Laulussa lauletaan ”Rolling Stones, Beatles, T. Rex – kaikki nuoret itsetuhoiset miehet tietävät jo sen – maailmanloppu tulee”, samalla olohuoneen valaistus muuttuu todellista rokkikonserttia muistuttavaksi ja yleisö heittäytyy ekstaattiseen orgiaan. Läntiset ja venäläiset elementit, neuvostomenneisyys ja venäjän nykyhetki, niin fiktiivisinä kuin todellisinakin sekoittuvat ja sulavat yhteen.

Kliimaksinomaisen orgiakohtauksen jälkeen elokuvan varsinainen tarinaosa päättyy raukeaan seesteisyyteen. Huolimatta siitä, että humoristinen ”Leto” on lainannut elokuvalla nimensä, temaattiseksi avaintekstiksi nousee itse asiassa aivan toinen Naumenkon kappale – ”6 utra”. Viimeinen kohta ennen epilogia näyttää takaumana Majkin paluun vaimonsa viereen tämän oletettavasti vietettyä yönsä Tsoin kanssa, ja kohtausta säestää elokuvan ensimmäinen ja ainoa, täysin puhtaasti ei-diegeettiseltä tasolta kuultava rock-laulu (1:48:35–1:52:06). Laulun sanoissa rock-tähti herää aamulla rauhaisiin mietteisiin, kun koko kaupunki on vielä hiljaa ja ikään kuin päättää: maailma

9 Rekonstruoidut kansikuvat ovat järjestyksessä: Billy Joel: *The Stranger* (1977); The Tornadoes: *Bustin’ Surfbords* (1963); T. Rex: *The Slider* (1972), *The Velvet Underground: The Velvet Underground & Nico* (1967); Rolling Stones: *Sticky Fingers* (1971); Ike & Tina Turner: *Outta Season* (1968); Blondie: *Eat to the Beat* (1979); The Beatles: *Abbey Road* (1969); John Lennon & Yoko Ono: *Double Fantasy* (1980); Pink Floyd: *Wish You Were Here* (1975); Richard Hell and the Voidoids: *Blank Generation* (1977); The Beatles: *Meet the Beatles* (1964); The Who: *My Generation* (1965); Echo and the Bunnymen: *Heaven Up Here* (1981).

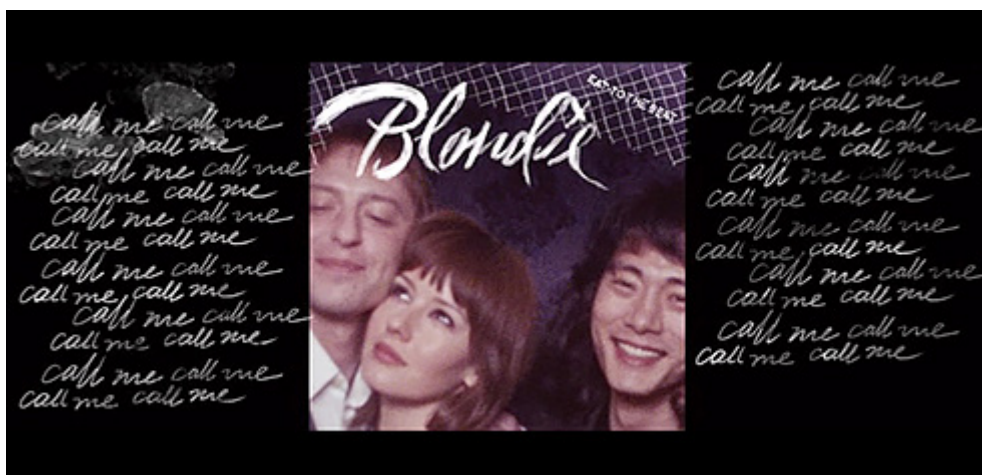


Tableau vivant vuonna 2018: Kesän näyttelijät asettuvat Blondien levyn kanneksi.
Kuva: Kaappaus DVD:ltä.

on ehkä kuin eläintarha [”zoopark”], mutta rakastan kaikkia ja kaikkea siinä; elämä on ehkä pieni, mutta elämä on hyvä. Laulu tuo päähenkilöiden välille viritellyn kolmiodraaman rauhaisaan päätökseen ja ratkaisee siten elokuvan kuvaamaan rakkaustarinaa liittyvän narratiivisen konfliktin. Toisin sanoen kappale irtoaa omasta synty- ja esityskontekstistaan ja kuvaa jotain tärkeää asiaa tämän elokuvan tarinan sisällä – toimii siis ”elokuvamusiikkina” perinteisessä mielessä.

Lopuksi

Kesän musiikin merkityksen luomisessa keskeinen tekijä on musiikkikatkelmien rakenteellinen distribuutio elokuvan kerronnassa. Olennaista musiikin roolille elokuvan rakenteessa ei ole pelkästään se, minkälaista musiikki on, vaan myös mitä suurimmassa määrin se, miten se kerronnan tasoihin sijoittuu ja miten se tarinan sisällä motivoidaan ja miten sitä kommentoidaan. *Kesän* musiikki jakautuu toisaalta jo olemassa oleviin lauluihin (joko alkuperäisinä tai uudelleentulkintoina) sekä elokuvaa varten sävellettyyn alkuperäismusiikkiin ja läsnä on oikeastaan neljä diegeettisyyden tasoa: diegeettinen, ei-diegeettinen, ekstrasfiktivinen ja supradiegeettinen. Jokaisella näistä tasoista on omanlainen musiikkinsa, ja niillä on omat visuaaliset ja auditiiviset tunnuksensa myös. Kappaleissa kuullaan sangen vähän toistoa, joten elokuvan struktuuri rakentuukin juuri sen ympärille, miten tietyt musiikkilajit toistuvat tietynlaisissa positioissa suhteessa diegesikseen.

Diegeettisen musiikin runsaus ja ennen kaikkea musiikin esittämisen ja kuuntelun korostaminen toimintana diegesiksessä luo vahvan vaikutelman realistisesta representaatiosta. Nojaaminen toisaalta dokumentaarisen esittämisen tapaan, mitä korostaa elokuvan mustavalkoisuus, toisaalta neuvosto-elokuvan ja perestroika-elokuvan tapaan kuvata rock-musiikkia: autenttisina konserttiesityksinä (Österberg 2018, 111–112). Tarina rockista, jonka *Kesä* kertoo, on loppujen lopuksi sama tarina, jonka jo 1980-luvun perestroika-aikana tehdyt rock-elokuvat ja -dokumentit ovat jo aikanaan kertoneet. Tässä tarinassa rock astuu *undergroundista* *mainstreamiin* ja autenttinen, venäläinen

rock-ilmaisu syntyy ja sen etunenässä on Viktor Tsoi. Sitä *Kesä*-elokuvan nimenkin voi tulkita merkitsevän – kesä ei ole vain politiikkaa ja perestroikaa, vaan se on ennen kaikkea Kino-yhtyeen saapuminen kansalliseen kulttuuri-seen tietoisuuteen.

Musiikin läsnäolo elokuvan diegesiksessä musiikin kuuntelemisen ja kuuntelun liittyvien artefaktien kautta tuo esiin myös sen, että kyseessä ei ole pelkästään elokuva muusikkoudesta vaan myös elokuva musiikin fanittamisesta ja fanikulttuurista – ja ennen kaikkea läntisen musiikin fanittamisesta. *Kesän* kontribuutio venäläisten rock-elokuvien kaanoniin on siten venäläisyyden ja läntisen kulttuurin suhteen tarkastelu: juuri se muodostuu erottavaksi tekijäksi elokuvan Majkin ja Viktorin artisti-identiteetille. Voimakas ripustautuminen läntisiin artisteihin on myös merkki siitä, että Majk edustaa ensimmäistä ja väistävää vaihetta, kun taas Viktor, jolle läntiset artistit eivät toimi minkäänlaisena referenttinä, edustaa uutta aikakautta. Ajatus siitä, että siirrytään anglo-amerikkalaisen musiikin kääntämisestä ja imitoinnista johonkin kansallisempaan ilmaisuun, onkin usein keskeinen elementti kansallisen rock-myytin luomisessa.

Kesä-elokuva vahvistaa myyttiä neuvostorockin siirtymästä *undergroundista* *mainstreamiin* paitsi dokumentaaristen musiikkiesitysten myös fantastisen musikaalin keinoin.¹⁰ Se on yhtä aikaa sekä realistinen musiikkielokuva että epärealistinen musikaalielokuva. Tämä paradoksaalinen suhtautuminen elokuvan musiikkistrategiassa ehkä osittain selittää elokuvan vastaanotossa esiin nousseen – ja kieltämättä hieman epärealistisen ja kohtuuttomankin – vaatimuksen fiktioelokuvan totuudenmukaisuudelle. Mutta olennaista elokuvan musiikkistrategiassa on, että fantasiaan tukeutuvat ensisijaisesti läntiset rock-kappaleet. Musikaalilukemiksi puettut tulkinnat anglo-amerikkalaisista rockklassikoista irrottavat kyseiset kappaleet totaalisesti omasta, alkuperäisestä kontekstistaan ja niille luodaan uusi, puhtaasti elokuvan omaan, sisäiseen logiikkaan nojaava konteksti. Näin uusia elokuvallisia merkityksiä syntyy. Tässä roolijaossa kuitenkin käy niin, että neuvostoajan rock-laulut kertovat loppujen lopuksi jälleen kerran vain omasta syntykontekstistaan.

Kaikista nyansseista ja musiikin tasojen hienovaraisista siirtymistä huolimatta *Kesä* on kuitenkin perimmiltään juuri sitä mitä se päällisin puolin näyttää olevankin: elokuva neuvostorockista. Ja tämä auttamatta asemoi myös elokuvan sisältämän neuvostorock-musiikin siten, että se ei pysty kertomaan mistään muusta kuin itsestään. Kulttuurinen myytti laulujen ja artistien ympärillä on edelleen liian voimakas, jotta laulut voisivat irrota syntykontekstistaan. Ja tämä myytti tulee todennäköisesti lähivuosina vain vahvistumaan entisestään, sillä *Kesän* siivittämänä on tällä hetkellä ilmeisesti valmisteilla useampikin Viktor Tsoin elämästä ja merkityksestä kertova uusi elokuva.

10 Olennainen referentti tässä on Valeri Todorovskin *Stiljagi* (2008), puhdasoppinen musikaali neuvostorokkarien myytisistä 1950-luvun kantaisista.

Elokuvat

Assa (1987) Tuotanto: Neuvostoliitto, Mosfilm. Ohjaaja: Sergei Solovjov.

Piikki (Igla, 1988) Tuotanto: Neuvostoliitto, Kazahfilm. Ohjaaja: Rašid Nugmanov.

Kesä (Leto, 2018) Tuotanto: Venäjä, Hype Film. Ohjaaja: Kirill Serebrennikov.

Murto yössä (Vzломštšik, 1986) Tuotanto: Neuvostoliitto, Lenfilm. Ohjaaja: Valeri Ogorodnikov.

Posle leta (2018) Tuotanto: Venäjä, Hype Productions. Ohjaaja: Kirill Serebrennikov.

Veli (Brat, 1997) Tuotanto: Venäjä, Kinokompanija STV. Ohjaus: Aleksei Balabanov.

Lähteet

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Beumers, Birgit (2018) Summer – L'été. Review. *Splitscreen*. <<https://splitscreen-review.fr/2013/05/23/expositions-festivals/summer-lete/>> (Tarkistettu 2.1.2019).
- Cushman, Thomas (1995) *Notes from Underground. Rock Music Counterculture in Russia*. Albany: State University of New York Press.
- Egorova, Tatiana (1997) *Soviet Film Music. An Historical Survey* (käännös Tatiana A. Ganf ja Natalia A. Egunova). Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington & London: Indiana University Press & BFI Publishing.
- Heldt, Guido (2013) *Music and Levels of Narration in Film. Steps Across the Border*. Bristol & Chicago: Intellect.
- Korganov, T. and Frolov, I. (1964) *Kino i muzyka. Muzyka v dramaturgii filma*. Moscow: Iskusstvo.
- Lawton, Anna (1992) *Kinoglasnost: Soviet cinema in our time*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lexmann, Juraj (2006) *Theory of Film Music* (käännös Mária Stašková ja Miroslav Droždiak). Series of Slovak Academy of Sciences, volume 2. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- McMichael, Polly (2015) 'A Room-Sized Ocean'. Apartments in the Practice and Mythology of Leningrad Rock Music. Teoksessa: Risch 2015, 183–210.
- Risch, William Jay (toim.) (2015) *Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russian and Eastern Europe*. Lanham: Lexington Books.
- Ryabchikova, Natalie (2018) Kirill Serebrennikov: Summer (Leto, 2018). Review. *KinoKultura – New Russian Cinema*, Issue 61 (2018). <http://kinokultura.com/2018/61r-letto_NR.shtml> (Tarkistettu 2.1.2019).
- Safarians, Rita (2018) Kirill Serebrennikov: Summer (Leto, 2018). Review. *KinoKultura – New Russian Cinema*, Issue 61 (2018). <http://kinokultura.com/2018/61r-letto_RS.shtml> (Tarkistettu 2.1.2019).
- Semeljak, Maksim (2018) Uklonisty. O Viktore Tsoje i Majk Naumenko. *Iskusstvo kino*, no 5/6 2018, 4–7.
- Troitski, Artjom (1991) *Rok v Sojuze: 60-e, 70-e, 80-e*. Moscow: Iskusstvo.
- Tynjanov, Juri (2001 [1927]) Kirjallisuuden evoluutiosta. Teoksessa Pekka Pesonen ja Timo Suni (toim.): *Venäläinen formalismi. Antologia*, Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 266–281.
- Virtanen, Leena (2018) Kirill Serebrennikovin elokuva Kesä herättää sekä haikeutta että surua Venäjän nykyajan takia. *Helsingin Sanomat* 29.11.2018. <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005915520.html>> (Tarkistettu 8.3.2019).
- Österberg, Ira (2018) *What Is That Song? Aleksej Balabanov's Brother and Rock as Film Music in Russian Cinema*. Akateeminen väitöskirja. Humanistinen tiedekunta, Helsingin yliopisto. E-thesis verkkojulkaisu: <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-4125-5>>